



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Affekt, Effekt, Defekt: Filmtechnik und/als Affektstörung

Binotto, Johannes

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-111947>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Binotto, Johannes (2015). Affekt, Effekt, Defekt: Filmtechnik und/als Affektstörung. *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse*, (81):78-104.

Affekt, Effekt, Defekt: Filmtechnik und/als Affektstörung.

Johannes Binotto

«...l'affect est déplacé.»¹

«...obwohl wir auch nicht wissen, was ein Affekt ist.»²

Berührung

Wenn das Blumenmädchen die Hand des Tramps ergreift, um ihm eine Blume und eine Münze zuzustecken, wird sie plötzlich selbst ergriffen von einer bestürzenden Erkenntnis: die Hand, die sie da berührt, kennt sie von früher, als sie noch blind war. Dieser zerlumppte Clochard, den sie vor wenigen Augenblicken ausgelacht hatte, wie er vor dem Schaufenster des Blumenladens von Straßenjungen gehänselt wurde, ist in Wahrheit jener Wohltäter, der ihr das Geld für jene Operation gab, dank der sie wieder sehen kann. «You can see now?» fragt sie der Tramp. «Yes, I can see now» antwortet das Mädchen mit traurigen Augen. Der Tramp lächelt. Dann Abblende. The End. Schwarzbild.

Der Schriftsteller und Filmkritiker James Agee sah in diesem Schluss von Charles Chaplins Stummfilm *City Lights* (1931) nichts weniger als den Höhepunkt der Filmgeschichte erreicht: «the greatest piece of acting and the highest moment in movies.»³ Und auch spätere Kommentatoren haben dieses Verdikt verschiedentlich bestätigt. Die Wirkung von Chaplins Filmschluss ist denn auch bis heute ungebrochen. Und es scheint besonders sinnig, dass in diesem Moment, der zu den ergreifendsten der Filmgeschichte gezählt wird, Berührung

¹ Jacques Lacan: *Télévision*, Paris: Seuil 1973, S. 38.

² Sigmund Freud: «Hemmung, Symptom und Angst» [1925] in: Ders.: *Gesammelte Werke Bd. XIV*, Frankfurt a. M.: Fischer 1976, S. 111-205, hier: S. 162.

³ James Agee: «Comedy's Greatest Era» [1949] in: Daniel Talbot: *Film, an Anthology*, Berkeley: University of California Press 1959, S. 130-147, hier: S. 138.

im konkreten wie im übertragenen Sinn zur Deckung kommen: die Berührung zwischen der Hand des Blumenmädchen und jener des Tramps berührt auch den Zuschauer.

Moving Pictures

«Moving Pictures» – so nennt man im Amerikanischen den Film, eine Bezeichnung die umso treffender ist, als sie doppelt gelesen werden kann, lässt sich doch das englische «moving» bekanntlich auf zwei Arten übersetzen, sowohl als physische Bewegung, wie auch als emotionale Bewegtheit. Die «Moving Pictures» sind ebenso bewegte wie bewegendende Bilder. Und in der Tat ist es dem Film immer darum gegangen, in der Bewegtheit seiner Bilder nicht nur Affekte seiner Figuren darzustellen, sondern solche Affekte zugleich auch in den Zuschauern selbst zu erzeugen – eine Ambition, für die das Ende von *City Lights* wohl das exemplarische Beispiel ist.

Doch droht der Betrachter ob seiner Rührung über besagte Szene zu übersehen, mit welcher technischer Präzision sie gestaltet ist und wie diese technische Präzision in der Szene selbst thematisiert wird. So ist dieser Schluss nämlich auch Chaplins selbstreflexiver Kommentar über das eigene Medium und dessen Verfahrensweisen. Wenn das Blumenmädchen den Tramp zunächst durch das Schaufenster erblickt, nimmt sie damit unweigerlich die Rolle einer Kino-Zuschauerin ein und der Tramp erscheint ihr als das, was er auch für das Stummfilmpublikum ist: Akteur auf einem Bildschirm ohne Ton. Die Handlungen, die der Tramp vor dem Schaufenster macht, sind denn auch lauter Chaplin'sche Stereotypen, die wir aus seinen anderen Filmen kennen. Was wir gemeinsam mit dem Blumenmädchen durch das Schaufenster sehen, ist nichts anderes als ein Chaplin-Film.

Selbst wenn das Mädchen ihren Zuschauersitz im Laden verlässt, um dem Tramp eine Rose entgegenzustrecken, geschieht diese Aktion offenbar in vollstem Wissen um die Beschaffenheit und Abmessungen des Mediums: Die ausgestreckte Rose liegt, wie sich auf Standbildern überprüfen lässt, auf den Zentimeter genau auf der Mittelachse des

Filmbildes (vgl. Abb. 1, links). Die Rose markiert damit den Berührungs- und Übergangspunkt zweier symmetrischer Bildbereiche und mithin zweier sozialer Sphären: dem Bereich des Mädchens und jenem des Tramps. Darüber hinaus lässt sich diese Geste, die von der einen Bildhälfte in die andere hinüberreicht und schließlich in jener als Großaufnahme festgehaltenen Berührung der Hände kulminiert (Abb. 1, rechts), aber auch als Sinnbild lesen für Chaplins Anspruch, in dieser Szene auch die Barriere zwischen sich und dem Kinopublikum zu überwinden und uns buchstäblich zu berühren, wie etwa der Filmtheoretiker William Rothman argumentiert hat. «By calling upon us to imagine that the screen is not a barrier, Chaplin calls upon us to reflect on the limits of the medium of film and to ask ourselves whether or not we wish for those limits to be transcended.»⁴



So erkennen wir dieses Filmende, das uns so ganz unmittelbar zu bewegen scheint, als in Wahrheit Produkt einer aufwändigen und selbstreflexiven medialen Konstruktion. Was in uns Rührung hervorruft, ist weniger die tragikomische Geschichte an sich, als vielmehr die präzise filmische Form, in der sie erzählt wird. Was uns ergreift, ist das präzise Arrangement von Figuren und Bewegungen im Filmbild, uns ergreift die Wahl des Bildausschnitts, die Musik, die Montage, der Einsatz von Zwischentiteln und Großaufnahmen. Der Affekt, der uns in Chaplins Kino so schmerzlich ergreift, entpuppt sich

⁴ William Rothman: «The Ending of *City Lights*» in: Ders.: *The 'I' of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge University Press 2004, S. 44-54, hier: S. 54.

somit nicht als etwas Natürliches, sondern vielmehr als ein Effekt von Technik, als genau das, was man in der Filmsprache ‹Special Effect› heißt.

Entsprechend hat denn auch Chaplins Zeitgenosse Alfred Hitchcock die Erzeugung von Emotionen als eine rein technische Angelegenheit beschrieben. In seinem legendären Marathon-Gespräch mit François Truffaut erklärt Hitchcock im Zusammenhang mit seinem Film *Psycho*, worin für ihn der Reiz des Filmmachens besteht: «Worauf es mir ankam war, durch eine Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton, *lauter technische Sachen*, das Publikum zum Schreien zu bringen. Ich glaube, darin liegt eine große Befriedigung für uns, die Filmkunst zu gebrauchen, um eine Massenemotion zu schaffen.»⁵ Gerade die von Hitchcock selbst konstatierte «Belanglosigkeit» von Handlung und Figuren in einem Film wie *Psycho*, dient ihm dazu, nur noch stärker herauszustellen, dass nicht sie es sind, welche die Affekte generieren, sondern vielmehr all jene «technischen Sachen», die scheinbar so gar nichts mit Emotionen zu tun zu haben scheinen. Und doch wäre es offensichtlich falsch, dem Affekt ob dieser Konstruiertheit jegliche Echtheit anzusprechen. Vielmehr zeigt sich der Affekt gerade in dieser Technizität als das, was er eigentlich ist: Der Affekt ist immer Effekt.

Affekt ist Effekt...

Interessanterweise deckt sich diese im Kino zu beobachtende Paradoxie, dass der Affekt bloß künstlich erzeugter Effekt, dabei aber gleichwohl authentisch ist, mit der Erfahrung, welche parallel zum Film auch die Psychoanalyse macht. So schreibt Freud in der Traumdeutung und in Bezug auf den Wiener Pathologen Salomon Stricker:

Eine scharfsinnige Bemerkung von Stricker hat uns aufmerksam gemacht, dass die Affektäußerungen des Traums nicht die gering-schätzige Art der Erledigung gestatten, mit der wir erwacht den

⁵ François Truffaut: *Truffaut / Hitchcock. Vollständige Ausgabe*, München: Diana 1999, S. 241 [Hervorhebung JB].

Trauminhalt abzuschütteln pflegen: ‹Wenn ich mich im Traume vor Räubern fürchte, so sind die Räuber zwar imaginär, aber die Furcht ist real›, und ebenso geht es, wenn ich mich im Traume freue.⁶

Wissen schützt offenbar vor Gefühlen nicht. So, wie die Rührung am Ende von Chaplins *City Lights* oder die Schocks, welche Hitchcocks *Psycho* auslöst, nicht vermindert werden durch die Einsicht, dass es sich dabei einzig um künstlich erzeugte Effekte handelt, ist auch die durch den Traum ausgelöste Angst durch das Erwachen nicht weniger echt geworden.

Und auch jene Lektion des Films, dass es mitunter scheinbar ganz unpassende Auslöser sind (die ‹technischen Sachen›), welche diesen Affekt-Effekt⁷ generieren, trifft sich mit den Beobachtungen, die Freud anhand des Traumes macht. Auch dort erweisen sich Ursache und Affektwirkung als frappant inkongruent:

An den Träumen hat immer Verwunderung erregt, dass Vorstellungsinhalte nicht die Affektwirkung mit sich bringen, die wir als notwendig im wachen Denken erwarten würden. [...] Ich bin im Traume in einer gräßlichen, gefahrvollen, ekelhaften Situation, verspüre aber dabei nichts von Furcht oder Abscheu; hingegen entsetze ich mich andere Male über harmlose und freue mich über kindische Dinge. [...] Die Analyse lehrt uns, dass die Vorstellungsinhalte Verschiebungen und Ersetzungen erfahren haben, während die Affekte unverrückt geblieben sind.

Diese Diskrepanz zwischen Affekt und Ursache ist freilich auch das, was die Psychiatrie unter dem Stichwort der ‹Irradiation› und der ‹Affektstörung› beschreibt, wie etwa in Eugen Bleulers *Lehrbuch der Psychiatrie* von 1916: ‹Bei der Irradiation verbindet sich ein Affekt mit Vorstellungen, denen er ursprünglich nicht angehört; aber er bleibt

⁶ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900]. *Gesammelte Werke Bd. II/III*. Frankfurt/M.: Fischer 1976, S. 462.

⁷ Colette Soler zufolge bildet Lacan denn auch aus den Wörtern ‹affect› und ‹effet› einen entsprechenden Neologismus: ‹Pour Freud comme pour Lacan, l'affect est un effet – effect dira Lacan par néologisme calculé.› Colette Soler: *Les affects lacaniens*, Paris: Presses Universitaires de France 2011, S. VIII.

noch im Zusammenhang mit der ersten Vorstellung. Er kann sich jedoch auch davon ganz lösen.»⁸

Freud wie auch Bleuler sehen somit im Traum, bzw. in der Psychose jene scheinbar natürliche Verbindung zerschnitten, welche Affekte an die sie auslösenden Vorstellungen heftet. Doch beschränkt sich diese Beobachtung nicht auf besagte Sonderfälle. So attestiert Bleuler den Affekten ganz allgemein eine «Neigung zur Ausbreitung» und «Übertragung».⁹ Und auch Freud erklärt in seinem Aufsatz zur «Verdrängung» das Auseinanderklaffen von Affekt und affektauslösender Vorstellung nicht mehr nur als Sonderfall des Traums, sondern erhebt es vielmehr zur allgemeinen Regel:

Die klinische Beobachtung nötigt uns nun zu zerlegen, was wir bisher einheitlich aufgefasst hatten, denn sie zeigt uns, dass etwas anderes, was den Trieb repräsentiert, neben der Vorstellung in Betracht kommt und dass dieses andere ein Verdrängungsschicksal erfährt, welches von dem der Vorstellung ganz verschieden sein kann. Für dieses andere Element der psychischen Repräsentanz hat sich der Name *Affektbetrag* eingebürgert; es entspricht dem Triebe, insofern er sich von der Vorstellung abgelöst hat und einen seiner Quantität gemäßen Ausdruck in Vorgängen findet, welche als Affekte der Empfindung bemerkbar werden.¹⁰

Dabei ist die sich verändernde Metaphorik in Freuds Beschreibungen besonders hervorzuheben: Präsentiert er in der *Traumdeutung* den Affekt als jenes Element, welches «unverrückt» bleibt, so impliziert die Formulierung in «Die Verdrängung», wo vom Affekt gesagt wird, dass er «sich von der Vorstellung abgelöst hat» das Bild eines gerade nicht unverrückten, sondern vielmehr andauernd sich verschiebenden, gleichsam frei flottierenden Affektes, der jegliche Verankerung verloren hat. Wenn Freud den Affekt mit dem Trieb selbst identifiziert («entspricht dem Triebe»), der sich ja gerade durch seine nie, nicht mal

⁸ Eugen Bleuler: *Lehrbuch der Psychiatrie*, Berlin: Springer 1916. S. 27.

⁹ Ebd. S. 25.

¹⁰ Sigmund Freud: «Die Verdrängung» [1915] in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. X. Frankfurt/M.: Fischer, S. 247-261, hier: S. 255.

im Tod, zu Ende kommende Bewegung auszeichnet,¹¹ so erscheint der Affekt endgültig als durch andauernde Verlagerung charakterisiert. Da «zielgehemmt» wie es Freud vom Trieb sagt,¹² muss auch der Affekt immer unterwegs bleiben. Er ist Bewegtheit – nicht nur im übertragenen, sondern auch konkreten Sinne.

... ist defekt

Affekt als im Bezug zu seiner Ursache immer schon auf Abwege geratener Effekt, kann für die Psychoanalyse somit auch nicht jener Moment absoluter Selbstevidenz sein, als der er offenbar von jenem namenlosen Philosophen behauptet wird, den Jacques Lacan in seinem Vortrag «Die Wissenschaft und die Wahrheit» zitiert mit den Worten: «Die Wahrheit des Schmerzes ist der Schmerz selbst.»¹³

Entgegen diesem Pathos einer «unmittelbaren Wahrheit» des Affektiven als Erfüllung einer «Sehnsucht nach dem Unmittelbaren, Direkten, Nicht-Mediatisierten, Authentischen, Objektiven» der auch eine Vielzahl der aktuellen Affekt-Diskurse umtreibt,¹⁴ widerspricht für Lacan (wie auch für Freud) der Affekt gerade solchen Vorstellungen eines jeder Versprachlichung vorgängigen Körper-Seins. Oder als Replik auf den namenlosen Philosophen in Lacans Seminar formuliert: Die Wahrheit des Affekts ist nicht er selbst, sondern gerade sein Nicht-bei-sich-sein:

Ich habe bei Gelegenheit zu sagen versucht, was der Affekt nicht ist. Er ist nicht das in seiner Unmittelbarkeit gegebene Sein und auch nicht das

¹¹ Gerade der Freud'sche Todestrieb ist, wie Slavoj Žižek verschiedentlich insistiert hat, nicht etwa ein Trieb zum Tode, als vielmehr ein Trieb, der keinen Tod kennt, der noch über den Tod hinausgeht, ins zombiehaft Untote. Vgl. Slavoj Žižek: *The Plague of Fantasies*, London: Verso 1997, S. 89.

¹² Vgl. Sigmund Freud: «Triebe und Tribschicksale» in: Ders.: *Gesammelte Werke. Bd. X.* Frankfurt/M.: Fischer, S. 209-232, hier: S. 215.

¹³ Jacques Lacan: «Die Wissenschaft und die Wahrheit» in: Ders.: *Schriften II*, Weinheim: Quadriga 1991, S. 231-257, hier: S. 249.

¹⁴ Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2007, S. 9. Zur kritischen Bestandesaufnahme der aktuellen Affekt-Theorien siehe Ebd.

Subjekt in einer rohen Form. [...] Umgekehrt habe ich über den Affekt gesagt, dass er nicht verdrängt ist. Dies sagt Freud genauso wie ich. Er ist aus seinen Vertäuerungen gerissen [*désarrimé*], er driftet ab. Man findet ihn verschoben, verrückt, verkehrt und verwandelt wieder, nur verdrängt ist er nicht. Verdrängt sind die Signifikanten, die ihn vertäuen.¹⁵

Der Affekt als aus seiner Vertäuerung gerissener Effekt ist immer differierend und mithin defekt, in dem Sinne, wie man in der Sprache des Militärs angesichts einer unerlaubten Entfernung von der Truppe von «Defektion» spricht. Der Affekt, welcher, in den Worten von Colette Soler, von Repräsentation zu Repräsentation wandert,¹⁶ ist nie, wo er sein sollte. Ein Wort wie Affektstörung entpuppt sich somit aus psychoanalytischer Perspektive schlechterdings als Pleonasmus: Der Affekt ist immer gestört. Er passt nicht zu den Vorstellungen und Repräsentationen, die ihn hervorrufen, sondern erscheint immer und jedem Sinne *unangebracht*, wie man «déplacé», das französische Wort für «verschieben», ja auch übersetzen kann.

Joan Copjec hat vorgeschlagen, eben diese *Deplatziertheit* des Affekts im Bezug auf die Repräsentationen auf diese letztere selbst zurückzuwenden:

While I began by wondering if Freud's insistence that affect is always displaced implied an out-of-phase relation between affect and representation [...] this formulation suffers from an overly sharp separation of the two terms, a division that antagonizes them. Is not affect, rather [...] representation's own essential «out-of-phasesness» with itself? A marginal difference opens up, separating the individual perception from itself – and it is this difference which is called affect.¹⁷

Diese affizierende «out-of-phasesness» der Repräsentation selbst, ist es mithin, was gerade das Medium des Films so besonders interessant macht. Denn es kann gezeigt werden, wie sich auch hier Affekte gerade

¹⁵ Jacques Lacan: Das Seminar, Buch X: *Die Angst*, Wien: Turia + Kant 2010, S. 25; bzw. Ders.: *Le séminaire, livre X: L'angoisse*, Paris: Seuil 2004, S. 23.

¹⁶ Vgl. Colette Soler: *Les affects lacaniens*, Paris: Presses Universitaires de France 2011, S. 4.

¹⁷ Joan Copjec: «May '68, The Emotional Month» in: Slavoj Žižek: *Lacan. The Silent Partners*, London: Verso 2006, S. 90-114, hier: S. 94.

als Momente der «out-of-phasesness» bemerkbar machen, als Wahrnehmungsstörungen, als Verrutschungen und Defekte der filmischen Technik selbst.

Filmtechnik als Psychoanalyse und umgekehrt

Indes kann es hier nicht darum gehen, den Film einfach zur bloßen Illustration psychoanalytischer Affekt-Theorie zu degradieren. Jacques Rancière hat überzeugend argumentiert, dass schon bei Freud dessen zahlreiche Bezugnahmen auf die Literatur und die bildende Kunst nicht missverstanden werden dürfen als bloße Exempel, sondern dass vielmehr für Freud die Kunst und die Literatur eine «Idee des Denkens» bereitstellen, auf deren Grundlage «das Freud'sche Denken des Unbewussten» überhaupt erst möglich wird.¹⁸ Und auch Shoshana Felman hat das Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Literatur als das einer gegenseitigen Implikation beschrieben:

Literature is therefore not simply outside psychoanalysis, since it motivates and inhabits the very names of its concepts, since it is the inherent reference by which psychoanalysis names its findings. [...] We would like to suggest that, in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, literature, in its turn, is the unconscious of psychoanalysis.¹⁹

Ist für Felman die Literatur das Unbewusste der Psychoanalyse, ist Analoges mit Vehemenz auch für den Film einzufordern. Es gilt zu zeigen, dass sich der Film nicht nur zeitgleich mit der Psychoanalyse entwickelt, sondern dass ihm mittels seiner technischen Praktiken Entdeckungen gelingen, welche gleichzeitig auch Freud in seiner Praxis

¹⁸ Vgl. Jacques Rancière: *Das ästhetische Unbewusste*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S. 10.

¹⁹ Shoshana Felman: «To Open the Question» in: *Yale French Studies* 55/56, 1977, S. 5–10, hier: S. 9–10.

machen wird.²⁰ Statt also Story und Figuren eines Films auf die Couch zu legen (wie es leider nach wie vor die meisten psychoanalytisch-inspirierten Filmlektüren tun) ergibt sich auf Ebene der Filmtechnik die für beide Seiten wirklich erhellende Korrespondenz zwischen Psychoanalyse und Kino. Weniger in seinen Geschichten als vielmehr in seiner technischen Verfasstheit nimmt der Film ein psychoanalytisches Denken auf und vorweg. So versteht sich auch die vorliegende Untersuchung als weiterer Baustein einer noch zu vollendenden *Psychoanalyse der Filmtechnik*, die unweigerlich auch eine *Filmtechnik der Psychoanalyse* wäre.²¹

Dabei soll nicht nur gezeigt werde, dass der Film in seiner Inszenierung des Affekts immer schon dort war, wo die psychoanalytische Theorie mit Lacan hinkommen wird, sondern noch darüberhinaus, wie der Film in seiner Technik die psychoanalytische Konzeption des Affekts präzisiert und erweitert. Zeichnet sich für Lacan der Affekt durch seine «Verrutschtheit» aus, so nutzt umgekehrt der Film eben solche Verrutschungen der Repräsentation, um dadurch Affekte der Figuren zeigen und zugleich auch im Zuschauer zu generieren. Affekt als immer schon gestörter, zeigt sich darum im Film denn auch am überzeugendsten da, wo er als technische Störung auftaucht.

²⁰ Zu dieser «Gleichzeitigkeit» von Film und Psychoanalyse und wie sich diese nicht nur auf eine historischen Koinzidenz beschränkt, sondern sich in analogen Entdeckungen zeigt, gerade auch was die Auffassung von Zeit und Gleichzeitigkeit angeht, siehe: Johannes Binotto: «Jump Cut. Zur Chrono-Logik von Film und Psychoanalyse» in: Christian Kiening, Aleksandra Prica, Benno Wirz (Hg.): *Wiederkehr und Verbeißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit*, Zürich: Chronos 2011, S. 253-268.

²¹ Als weitere Bausteine dieses Projekts siehe: Johannes Binotto: «There Are No Subbasements. Zur Oberflächlichkeit von Film, Erinnerung und Unbewusstem» in: Ute Holl, Matthias Wittmann (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2014, S. 181-198. sowie Ders.: «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit. Zur Ästhetik und Aussagekraft der *Rear Projection*» in: *Filmbulletin* 2.13 (2013), S. 37-43 und Ders.: «Hors-champ. Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Films» in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse*, 23 (72/73; 2009). S. 77-96.

Sound-Defekte: Hitchcock

Ein besonders eindrückliches Beispiel solch einer Affekt-Störung auf der Ebene des Tons findet sich in Alfred Hitchcocks *Blackmail* von 1929. Zunächst als Stummfilm begonnen, sah sich die Produktionsfirma aufgrund des aufkommenden Tonfilms gezwungen, den Film zumindest in Teilen als Tonfilm in die Kinos zu bringen.²² Dabei ist besonders bemerkenswert, auf welcher originellen Art Hitchcock die neuen, sich mit dem Ton eröffnenden Möglichkeiten der Filmtechnik nutzen wird: In einer Szene des Films sehen wir Alice, die Protagonistin des Films mit ihrer Familie am Frühstückstisch sitzen. Die junge Frau ist zutiefst verstört, hat sie doch am Vortag einen zudringlichen Künstler in dessen Atelier erstochen, um sich dessen Vergewaltigungsversuch zu erwehren. Überzeugt, dass man ihr nicht glauben würde, nur in Notwehr gehandelt zu haben, hat Alice ihr schreckliches Geheimnis für sich behalten. Da kommt noch während des Frühstücks die geschwätzigste Nachbarin dazu und beginnt laut über den unaufgeklärten Mord an dem Künstler im Speziellen und über Morde mit Messern im Allgemeinen zu lamentieren. Hitchcocks Kamera zeigt derweil die immer verängstigter werdende Alice in Großaufnahme, das Geplapper aber der Nachbarin wird allmählich immer dumpfer und schwieriger zu verstehen. Einzig das immer wiederkehrende Wort «knife» (Messer) sticht noch aus dem alsbald komplett unverständlich gewordenen Soundtrack heraus.

Offensichtlich betreibt Hitchcock diese verblüffende Manipulation der Tonspur, um Alices besonderen Affektzustand zu zeigen, bzw. hörbar zu machen. Ihr obsessives Gedankenkreisen, die unablässig wiederkehrende Erinnerung an die schreckliche Tat macht sich akustisch bemerkbar in einer Ausblendung aller anderen Wörter mit Ausnahme

²² In der Anfangszeit des Tonfilms war es durchaus üblich, dass Filme nicht vollständig, sondern nur in Teilen mit Ton ausgestattet waren. Zu diesen sogenannten part-talkies zählte auch *The Jazz Singer* von 1927, der gemeinhin als erster Tonfilm der Filmgeschichte gilt. Zur Übergangszeit zwischen Stumm- zum Tonfilm mit Fokus auf Hitchcocks *Blackmail* siehe: John Belton: «Awkward Transitions: Hitchcock's *Blackmail* and the Dynamics of Early Film Sound» in: *The Musical Quarterly* Vol. 83, No. 2 (Summer, 1999), S. 227-246.

jenes einen Signifikanten «knife», der für das Geschehene steht.²³ Der affektive Ausnahmezustand verschafft sich hier Gehör als aus dem Lot geratene Tontechnik.

Dieser brillante Einfall Hitchcocks ist umso bemerkenswerter, als er ihn bereits in seinem ersten Tonfilm entwickelt.²⁴ Statt, wie man annehmen könnte, die Implementierung von Ton im Film als einen Zuwachs an Naturalismus zu feiern, nutzt Hitchcock die technische Innovation des Filmtons gerade nicht zu naturalistischen, sondern psychologischen Zwecken. Hitchcock entspricht damit dem gerade mal ein Jahr zuvor von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow veröffentlichten «Manifest zum Tonfilm», in dem die Autoren dafür plädieren, den Filmtone kontrapunktisch zum Bild und nicht als dessen bloße akustische Verdoppelung zu verwenden.²⁵ Entsprechend vermittelt auch der Ton in dieser Szene aus *Blackmail* keine objektive Realität, als vielmehr jenen «anderen Schauplatz» der Psyche, wie er sich in der veränderten Wahrnehmung der Protagonistin kundtut. Zugleich lässt der Filmemacher dadurch den Zuschauer an dieser veränderten Affektivität

²³ Einem Hinweis Susanne Gottlobs folgend, der ich an dieser Stelle Dank schulde, ließe sich im Wort «knife» auch das (fast) homophone englische «naive» hören. Im Sinne eines überdeterminierten *Verhörers* hinge am gehörten «knife/naive» neben dem schlechten Gewissen, wegen der begangenen Tötung, demnach auch noch die Scham, darüber, sich so *naiv* auf die Avancen des Vergewaltigers eingelassen zu haben. Tatsächlich handelt es sich dabei um ein zentrales Motiv bei Hitchcock, das besonders Éric Rohmer und Claude Chabrol in ihrem Hitchcock-Buch betont haben: eine unschuldige Person wird fälschlich eines Verbrechens verdächtigt, allmählich aber erkennt die Figur, dass sie tatsächlich schuldig geworden war, wenn auch weniger in einem juristischen, als vielmehr moralischen Sinne. Vgl. Éric Rohmer, Claude Chabrol: *Hitchcock* [1957], Berlin: Alexander Verlag 2013.

²⁴ Hitchcock wird später auf ähnliche komplexe Tonmanipulationen zurückkommen, am eindrucklichsten in seinem späten Film *Frenzy* von 1972 um einen Frauenmörder in London. Wenn dort in einer Szene die Nebenfigur Babs Milligan aus dem Pub tritt, in dem sie als Kellnerin gearbeitet hat, fällt für einen kurzen Moment der Filmtone komplett aus, ehe in dieser geradezu klaustrophobischen Stille die einzelne Stimme eines Bekannten aus dem Off zu hören ist, der Babs fragt, ob sie eine Unterkunft brauche. Die derart auffällig und irritierend präsentierte Stimme in der Stille ist denn auch prompt die Stimme des Mörders. Und auch später, wenn der Mörder Babs zu sich in seine Wohnung bringt und die Tür hinter ihnen ins Schloss fällt, wird der Filmtone einer unnatürlichen und bedrückenden, buchstäblich tödlichen Stille weichen, während sich die Kamera allmählich vom Schauplatz des Verbrechens zurückzieht.

²⁵ Vgl. Sergej M. Eisenstein, Wsewolod I. Pudowkin, Grigorij W. Alexandrow: «Manifest zum Tonfilm» [1928] In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1979, S. 42-45.

der Figur partizipieren: Nicht nur die Figur, auch das Publikum hört mit anderen Ohren.

Im selben Zug aber ist diese von Figur und Betrachter geteilte Wahrnehmungsstörung auch einfach eine Störung der Filmtechnik: der Filmtun tut nicht, wie er sollte. Gerade das mit dem eben erst erfundenen Tonfilm noch unvertraute Publikum der späten Zwanziger Jahre dürfte darum besonders auf diese akustische Manipulation reagiert haben und es ist sehr wahrscheinlich, dass viele die plötzliche Veränderung des Tons an dieser Stelle des Films zunächst für eine technische Störung während der Vorführung gehalten haben dürften.

In eben diesem Übergreifen aber von der Figur auf das Publikum und mithin auf das Medium selbst, gelingt Hitchcock nicht nur eine besonders geglückte Darstellung des Affektzustands einer Figur, sondern er liefert mit dieser Szene unter der Hand auch noch gleich eine avancierte Theorie des Affekts als technischem Effekt/Defekt. Die Kritik Michel Chions, des großen Theoretikers des (Film-)Tons, an diesem Experiment Hitchcocks und sein Vorwurf, der Zuschauer empfinde die Veränderung des Tons in *Blackmail* bloß als technisches Verfahren, nicht aber als subjektive Empfindung der Figur,²⁶ verpasst denn auch gerade, dass in dieser beklagten Verschiebung die eigentliche, nicht zuletzt auch psychoanalytische Pointe dieser Szene liegt. So wie Lacan das Unbewusste nicht in einer subjektiven Innerlichkeit, sondern als eine *Extimität*²⁷ bestimmt und damit in äußeren Phänomen und im Diskurs des Anderen verortet,²⁸ ist auch bei Hitchcock der Affekt gerade nicht mehr bloss subjektive Empfindung.

²⁶ Vgl. Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York: Columbia University Press 1994, S. 181-182.

²⁷ Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim: Quadriga 1996, S. 171. Zum Begriff der Extimität siehe auch: Jacques-Alain Miller: «Extimité» in: Mark Bracher (Hg.): *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*, New York: New York University Press 1994, S. 74-87.

²⁸ Jacques Lacan: «Das Seminar über E.A. Poes ›Der entwendete Brief‹» in: Ders.: *Schriften I*, Weinheim: Quadriga 1991, S. 7-60, hier: S. 14.

Der Affekt kommt nicht aus der Figur, sondern fällt sie vielmehr von außen an, von der technischen Apparatur her.²⁹

Stimm-Affekte: Leone

Es ist diese, von Hitchcock mit seinem Tonfilm eingeschlagene Route, die der italienische Regisseur Sergio Leone im Umgang mit dem Filmtone weiter begehen wird, insbesondere in seinem Western *Once Upon a Time in the West* von 1968. Der Film um einen namenlosen Revolverhelden und seinen Kampf gegen eine Gruppe von Banditen ist denn auch vor allem ein Film über eine Stimme als Affektträger und Affekt-Auslöser. Dabei ist die Stimme, welche diesen Film beherrscht, mit Bedacht keine menschliche, als vielmehr die Stimme eines musikalischen Geräts. Natürlich ist die Rede von jener berühmten, vom Filmkomponisten Ennio Morricone für diesen Film kreierten Mundharmonika-Musik, welches der namenlose Rächer im Laufe des Films immer wieder anstimmt.

In einer Szene sitzen verschiedene Personen in einer düsteren Schänke zusammen, als plötzlich der klagende Klang der Mundharmonika ertönt und alsbald alle aufhören lässt. Erst allmählich wird der im Schatten verborgene Mann sichtbar, dessen Mundharmonika angeblich für diese schaurigen Laute verantwortlich ist. Doch gestaltet Leone die Szene akustisch so, dass der Zuschauer unweigerlich merkt, dass der mit starkem Hall versehene Ton gar nicht aus dem Instrument kommen kann, welches der stumme Held an seine Lippen hält. Der Klang der Mundharmonika scheint sich nicht im sichtbaren, diegetischen Raum zu ereignen, sondern von anderswo zu kommen, aus einem rätselhaften Jenseits der Filmbilder. Das Mundharmonikaspiele geht denn auch alsbald über in den schwelgerischen Orchesterklang der Filmmusik. Das Mundharmonikaspiele wird zur nichtdiegetischen Filmmusik, zu einer Musik also, die normalerweise

²⁹ Man denke hier etwa auch an Lacans Replik auf eine Äußerung Octave Mannonis zur Unmenschlichkeit der Maschinen: «...außerdem ist die Frage, ob sie [die Maschine, JB] menschlich ist oder nicht, offenbar völlig gelöst – sie ist's nicht. Bloß geht's auch darum, ob das Menschliche [...] wirklich ganz so menschlich ist.» Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Weinheim: Quadriga 1996, S. 405.

von den Filmfiguren nicht wahrgenommen wird und bleibt zugleich doch auch für alle Anwesenden hörbar. So changiert die Mundharmonika in *Once Upon a Time in the West* eigenartig zwischen den Ebenen. Als von außen kommender Klang, werden die Töne im Verlauf der Szene mit der Mundharmonika des Namenlosen identifiziert, doch nur um diese Rückführung des Klangs auf eine Quelle innerhalb der Diegese sogleich wieder zu leugnen und den Klang sich ausbreiten zu lassen zur nicht-diegetischen Filmmusik.

«Acousmètre» so hat Michel Chion in seiner bahnbrechenden (nicht zuletzt auch an Lacans Überlegungen zur Stimme angelehnten) Studie *La voix au cinéma* all jene geisterhaften Stimmen genannt, die wir keinem Körper innerhalb der filmischen Handlung zuordnen können und die gerade durch diese Autonomie und Losgelöstheit über besondere Macht zu verfügen scheinen.³⁰ Merkwürdig zwischen An- und Abwesenheit schwankend ist es «als würde die Stimme über die Oberfläche wandern, *zugleich drinnen und draußen*, sich sehnend nach einem Platz, an dem sie sich niederlassen kann [...] weder draußen noch drinnen – das ist das Schicksal des „acousmètre“ im Kino»³¹ Die Stimme der toten Mutter in Hitchcocks *Psycho* etwa ist solch ein «acousmètre» und ein besonders paradigmatisches noch dazu, weil die Stimme der Mutter ja ohnehin die akusmatische Stimme par excellence darstellt: jene Stimme, die das noch ungeborene Kind zwar bereits im Mutterleib hört, ihren Ursprung aber nicht sehen kann.

Und natürlich ist auch die Mundharmonika-Melodie aus *Once Upon a Time in the West* ebenfalls eine «akusmatische» Stimme und eine ganz besondere noch dazu, auch wenn Chion Leones Film leider nur ganz am Rande erwähnt. Denn während das «acousmètre» sich normalerweise dadurch auszeichnet, ohne Ursprungsort innerhalb des diegetischen Raums zu sein, stehen beim Klang der Mundharmonika im Gegenteil zu viele Anknüpfungspunkte zur Verfügung: Wenn in der besagten Szene die Mundharmonika erklingt, zeigt die Kamera uns die zugleich erschrockenen, wie auch in sich gekehrten Gesichter der

³⁰ Vgl. Michel Chion: *La voix au cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile 1982, insb. S. 11-33.

³¹ Ebd. S. 28.

verschiedenen Figuren, so dass der Zuschauer unweigerlich rätselt, ob sich dieser Klang nicht vielleicht im Kopf jedes einzelnen ereignet. Der Film lässt es offen – oder vielmehr, er lässt Widersprechendes gelten: Der Ton kommt aus einem radikalen Außen, einem Jenseits der Filmhandlung und ist zugleich nur in der Wahrnehmung jedes Einzelnen präsent. Die Mundharmonika spricht mit einer Stimme, die absolut fremd und zugleich intim vertraut ist.³²

Die zugleich aus dem überall und nirgendwo hallende Mundharmonika erinnert dabei frappant an jenes im jüdischen Ritus verwendete Horn, das Schofar, welches Theodor Reik in seiner Studie über *Das Ritual* untersucht,³³ und welches Lacan in seinem Seminar über die Angst als «exemplarische Form» der Stimme vorstellen wird.³⁴ Die Stimme bei Lacan macht sich bemerkbar als Objekt, das man nicht besitzt, sondern das vielmehr umgekehrt von einem Besitz ergreift und entsprechend scheint auch die Stimme der Mundharmonika nicht aus dem namenlosen Helden, sondern durch ihn und alle in seiner Umgebung hindurch zu gehen (Abb. 2, links).



Lied, Leid, Atem

In seiner Beschreibung der «Irradiation» von Affekten erwähnt Eugen Bleuler die Möglichkeit, dass ein Affekt wie Trauer «an irgendeine an

³² Siehe dazu und zum Folgenden auch: Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie de Stimme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

³³ Vgl. Theodor Reik: *Das Ritual. Psychoanalytische Studien*, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1928, S. 206-330.

³⁴ Vgl. Lacan: *Die Angst*, S. 304-319, hier: S. 312.

sich gleichgültige Nebenvorstellung geknüpft werden [kann], an die Wahrnehmung des Ortes, wo man den Verstorbenen zuletzt gesehen, *an ein Lied.*»³⁵ Dass der Klagelaut der Mundharmonika ein solches Lied ist, an welches sich Affekte geknüpft haben, ist offensichtlich und wird im Showdown des Films, wo wir endlich erfahren, was den namenlosen Revolverhelden so gegen die Banditen aufgebracht hat, in Form einer Rückblende aufgeklärt: Die Banditen hatten den größeren Bruder des namenlosen Helden auf besonders grausame Weise umgebracht. Mit einem an einem Torbogen festgemachten Henkerstrick um den Hals stellten sie diesen auf die Schultern des gefesselten, damals noch halbwüchsigen Helden, dem sie eine Mundharmonika in den Mund steckten und hatten zugesehen und den unkontrollierten Lauten der Harmonika gelauscht, bis der Junge schließlich unter der Last des großen Bruders zusammenbrach, so dass dieser erhängt wurde (Abb. 2, rechts). Das Lied singt vom Leid.

«Erinnerung des Tons des Schofar, der Ton des Schofar als die Erinnerung stützend»³⁶ heißt es bei Lacan und könnte exakt so auch für die Mundharmonika bei Sergio Leone formuliert werden: indem sie erklingt, erinnert sie an jenen früheren Moment und zugleich an ihren eigenen, ehemaligen Ton. Der Laut der Mundharmonika, so wird in der Rückblende des Films klar, war denn auch ursprünglich gar kein Lied, sondern nur der durch das bloße Ein- und Ausatmen des Jungen erzeugte Klang in der Mundharmonika. Das Atmen «liegt», in den Worten Friedrich Kittlers, «am letzten und leisesten Grund allen Flüsterns und Singens», von dem aus «alle Vokalmusik sich erst erheben kann.»³⁷ Atmen ist sozusagen die Nullstufe des Lieds, das Lied hingegen eigentlich nichts als verstärkter Atem. In Leones Sound-Effekten, die zugleich Sound-Affekte sind, verschränken sich diese beiden Pole vollständig, indem selbst die Filmmusik, dieser Klang von Außerhalb der Filmhandlung und damit quasi der Eigensound des Mediums letztlich nichts anderes ist als der durch diverse Apparaturen

³⁵ Bleuler: *Lehrbuch der Psychiatrie*, S. 27 [Hervorhebung JB].

³⁶ Lacan: *Die Angst*, S. 313.

³⁷ Vgl. Friedrich Kittler - Songs über das Atmen: <http://vimeo.com/94766879> (letzter Zugriff: 16.1.2015).

(Mundharmonika, Filmtön, Orchestrierung) verstärkte Atem des gequälten Jungen innerhalb der Handlung.³⁸ Eigenstes und Äußerstes, Atem der diegetischen Figur und nicht-diegetischer Sound des Mediums verschränken sich in einem Klang, der buchstäblich keine Grenzen zu kennen scheint.³⁹

Offenbar aber haben sich nicht nur die verschiedenen Affekte des Protagonisten (der Hass auf die Banditen, der Schmerz über den Tod seines Bruders, die Schuldgefühle) an dieses zwischen menschlichem Atem und medial-technischem Sound schwankende Lied der Mundharmonika geheftet. Auch alle anderen Figuren, welche ihren Klang hören, scheinen von ihr sogleich affiziert zu sein, wie uns die Großaufnahmen ihrer Gesichter zeigen. Die dem Affekt eigene Tendenz zur Verschiebung zeigt sich somit als dessen Übertragbarkeit von einer auf die die anderen Figuren. Der Affekt ist ansteckend. Und natürlich überträgt sich dieser Affekt auch auf den Zuschauer, der ebenfalls – wie es der sagenhafte Erfolg von Ennio Morricones Filmmusik beweist – den Mundharmonika-Klang dieses Films nicht mehr abzuschütteln vermag, nachdem er ihn einmal vernommen hat.

Affektfärbung: Michael Powell

Äußert sich bei Hitchcock und Leone der Affekt als akustisches Phänomen, welches nicht nur Figuren und Zuschauer, sondern auch die Technik des Films selbst und dessen Tonspur affiziert und sich mithin

³⁸ Die Verschränkung von natürlichen und künstlichen Lauten, von Geräuschen mit Musik ist denn auch typisch für die anderen Soundtracks, welche der Komponist Ennio Morricone für Sergio Leone gemacht hat und der Komponist selber hat den maßgeblichen Einfluss Leones auf diese neue Art der Komposition betont, vgl. John Fawell: *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West: A Critical Appreciation*, Jefferson NC: McFarland 2005, S. 190-191.

³⁹ In seinem letzten Film, dem opus magnum *Once Upon a Time in America* wird Leone mit einem solchen grenzenlosen Klang einsteigen und zwar ist während fast vier Minuten das Läuten eines Telefons zu hören, das der Zuschauer keinem der gezeigten Bilder zuordnen kann. Selbst dann, als ein Telefon zu sehen ist und von einer Figur der Hörer abgenommen wird, geht das Klingeln weiter. Wie die Mundharmonika im Vorgängerfilm ist auch das Telefon hier ein (An-)Ruf, der von außer- und innerhalb der Diegese zugleich zu kommen scheint, Signal der Erinnerung des Protagonisten ebenso, wie Störgeräusch auf dem Soundtrack. Slavoj Žižek hat dieses Telefonklingeln denn auch mit der untoten Stimme des Triebes verglichen, vgl. Slavoj Žižek: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 232.

als deren Störung, als technischer Defekt bemerkbar macht, so lässt sich Analoges auch im Bereich des Optischen und im Umgang mit Farbe zeigen.

Gerne vergisst man, dass die Farbe (wie bereits der Ton) im Film niemals ein natürliches Phänomen, sondern ein künstlich erzeugter, chemikalischer Effekt ist. Es gibt, wie etwa Peter Wollen betont hat, zwischen Filmfarbe und Naturfarbe keine direkte indexikalische Verbindung, stattdessen steht zwischen den Farben der gefilmten Natur und jenen, die wir auf der Leinwand sehen, ein mehrstufiger technologischer Prozess der Färbung.⁴⁰ Dieser Übersetzungsprozess ist nicht nur störungsanfällig, wie die Geschichte der Filmfarbe zeigt,⁴¹ sondern eröffnet auch besondere Möglichkeiten der Manipulation. Die Unnatürlichkeit der Filmfarbe wäre somit weniger als Mangel, als vielmehr gerade als ihr Potential zu erkennen. Entsprechend schlägt bereits Sergej Eisenstein vor (ganz analog zu seinen oben erwähnten Überlegungen zur kontrapunktischen Verwendung des Tons im Film), Farbe im Film nicht als natürliche Eigenschaft der Objekte zu zeigen, sondern als deren expressive Einfärbung und Verfärbung.⁴²

«Die Filmemacher haben sich auf die Farbe gestürzt, um vom Realismus des Kinos wegzukommen, und nicht um ihn durch realitätsnahe Farben noch zu konsolidieren»⁴³ meint denn auch Frieda Grafe in ihren grundlegenden Studien zur Filmfarbe. Das gilt in ganz besonderem Maße auch für den britischen Filmemacher Michael Powell und seinen eigenwilligen, unrealistischen Umgang mit Technicolorfarbe. Wobei ja bereits der Name dieses Farbverfahrens auf seine genuine Unnatürlichkeit hinweist: Wie der Name «Technicolor» impliziert, ist Farbe hier eben nicht Natur-, sondern Technikprodukt.

⁴⁰ Vgl. Peter Wollen: «Cinema and Technology: A Historical Overview» in: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan 1980, S. 14-25, hier, S. 24.

⁴¹ Zum Überblick über die diversen Farbverfahren des Films halte man sich an die eindrückliche Datenbank der Zürcher Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger: *Timeline of Historical Film Colors*, <http://zauberklang.ch/filmcolors/> (zuletzt aufgerufen am 17.1.2015).

⁴² Vgl. Sergej Eisenstein: «Der Farbfilm» [1948] in: Helmut H. Diederichs (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 389-400.

⁴³ Frieda Grafe: «Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung. Gespräch mit Miklos Gimes» in: Dies.: *Filmfarben. Schriften, Bd. 1*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, S. 47-68, hier: S. 65.

Als künstliche Farbe ist Technicolor aber auch besonders affin für die Darstellung einer ebenfalls unnatürlichen, technisch-konstruierten psychischen Realität.⁴⁴

«Life is so unimportant» so sagt gegen Schluss von Michael Powells Film *The Red Shoes* der diabolische Impresario Boris Lermontov zu seiner Ballerina Vicky Page. Er versucht, sie mit diesen Worten zu überzeugen, ihr privates Glück endgültig aufzugeben für eine Karriere auf der Ballettbühne. Was es bedeutet, sich bei der Wahl zwischen Leben und Kunst für letzteres zu entscheiden, das ist es, worum sich *The Red Shoes* dreht, und auch, wie grausam und letztlich tödlich diese Wahl ist. Zugleich aber lässt Powell nie Zweifel daran, dass man sich gar nicht anders entscheiden kann. Der Satz «Life is so unimportant» bringt sozusagen den ganzen Film auf den Punkt, nicht nur was seine Erzählung, sondern zugleich auch was seine Machart angeht: Auch in seiner formalen Gestaltung und insbesondere in seinen Farben will der Film sich nicht mit dem Lebensechten begnügen. Die Farbe ist nicht realistisch, sondern sur-realistisch, und statt optische Eigenschaft der gefilmten Dinge zu sein, entpuppt sie sich vielmehr als sowohl affektive, wie affizierende Verfärbung.

Dies findet sich exemplarisch vorgeführt bereits ein Jahr zuvor in Michael Powells *Black Narcissus*. Der Film erzählt vom vergeblichen Versuch eines englischen Nonnenkonvents, inmitten des Himalaya ein Kloster einzurichten. Doch die fremdartigen Farben der exotischen Umgebung bringen die Nonnen durcheinander. Lüste und Affekte befallen sie, die sie an sich zuvor nicht kannten. Besonders eine der jungen Nonnen lässt sich von dieser neuen farbenprächtigen Umgebung affizieren und wird dann umgekehrt ihren neuen Gefühlszustand wiederum über exaltierte Farbe zur Schau stellen. Ihr Konflikt mit der Mutter Oberin kulminiert in einer nächtlichen Konfrontation, welche vor allem ein Duell der Farben ist: Während die Mutter Oberin in ihrem weißen Habit an ihre Kammer klopft, tritt ihr die abtrünnige Nonne in einem roten Kleid gegenüber und wird später demonstrativ roten Lippenstift auftragen. Das Rot des Lippenstifts, von Powell in extremer

⁴⁴ Zur Un- bzw. Übernatürlichkeit der Filmfarbe siehe auch: Johannes Binotto: «Übernatürliche Farbe. Zu Technicolor und dessen Ästhetik» in: *Filmbulletin* 6.12. (September 2012) S. 33-39.

Großaufnahme gefilmt, fungiert dabei offenkundig als Signalfarbe für den veränderten Gefühlszustand der Figur (Abb. 3, links).



Schon in einer früheren Szene war dieselbe Nonne nach der Verpflegung einer Verletzten mit einem blutbesudelmten Habit zur ihrer Vorgesetzten gekommen und war dort auch zum ersten Mal auf jenen Mann getroffen, für den sie eine verzehrende Liebe empfand. Obwohl in dieser Szene noch durch die Handlung motiviert, lassen sich die Blutflecken im Nachhinein als erste Zeichen eines entfesselten Farb-Affektes erkennen, der sich später über die ganze Person ausbreiten wird und nicht nur über sie: Wenn die junge Nonne endgültig von ihrem eifersüchtigen Hass auf die Mutter Oberin und ihrer Lust auf den Mann überwältigt wird, lässt Powell gar das ganze Filmbild rot fluten (Abb. 3, rechts). Die Farbe als entfesselter, aus seinen Vertäuerungen gerissener Affekt mag nicht an Objekten wie Kleidern oder Lippen bleiben, sondern beginnt die ganze Wahrnehmung einzufärben. Die roten Flecken, welche sich zu Anfang von *Black Narcissus* noch auf dem Habit der jungen Nonne befanden, breiten sich aus und färben auch auf den Körper des Films ab. Der Affekt ergreift das Material und zeigt sich auf diesem als Defekt, als wäre bei der Farbabstimmung im Filmlabor etwas schief gelaufen.

Ähnlich wird Powell denn auch im Ballettfilm *Tales of Hoffmann* (1951) verfahren, wenn in einer Szene die Wut einer Figur dadurch gezeigt wird, dass für einen kurzen Moment das ganze Filmset in grünes Licht getaucht wird. Betreffen die Rotbilder in *Black Narcissus* noch ausschließlich jene subjektive Kameraeinstellungen, welche den

Blickwinkel der Figur imitieren, wird in *Tales of Hoffmann* auch die Figur selbst grün angeleuchtet. Diese Nuance ist entscheidend: Die Affekt wird hier nicht von der Figur nach draußen projiziert, sondern legt sich vielmehr von außen auf sie. Der Affekt erweist sich als restlos desubjektiviert.

Analog hat der Filmwissenschaftler Sulgi Lie unlängst unter dem sprechenden Titel «Anamorphosen des Affekts» genau solche Affekt-Abspaltungen auch anhand der Rotbilder im Hitchcock-Films *Marnie* von 1964 beschrieben:

Als ob sich Affekt und Subjekt voneinander abgespalten hätten, kontaminiert das Rot als anamorphotischer Fleck das gesamte Bildfeld. [...] Anstatt einer Innerlichkeit, die sich im Affektausdruck nach außen kehrt, hat man es in *Marnie* mit einem unpersönlichen Affekt zu tun, der das Subjekt von außen heimsucht.⁴⁵

Exakt dasselbe findet sich allerdings in Michael Powells Umgang mit Farbe bereits präfiguriert.⁴⁶ Schon hier entwickelt die Farbe des Affekts ein vom Subjekt unabhängiges Eigenleben und affiziert dieses von außen her.

Wie Sulgi Lie festhält, trifft sich diese Vorstellung eines autonomen Affekts mit Gilles Deleuzes Affekt-Begriff, den dieser auch prompt anhand des Kinos entwickelt hat. So ist es im ersten seiner beiden Kino-Bücher, wo Deleuze vom Affekt als einem «nicht individuierten» spricht und dem Film die Tendenz attestiert, «den

⁴⁵ Sulgi Lie: «Anamorphosen des Affekts. Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung: Rebecca, Spellbound, Marnie» in: Ute Holl, Matthias Wittmann (Hg.): *Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, S. 199–226, hier: S. 215–216.

⁴⁶ Wie es überhaupt angebracht scheint, einen starken Einfluss insbesondere von Powells *Black Narcissus* auf eine ganze Reihe von Hitchcock-Filmen zu vermuten. Neben den diversen Korrespondenzen mit *Marnie* stechen insbesondere die Ähnlichkeit zwischen dem Schluss von *Vertigo* und jenem von *Black Narcissus* ins Auge. Tatsächlich wurde solch ein Einfluss meines Wissens von Hitchcock nie bestätigt, gleichwohl ist anzunehmen, dass er Powells Film kannte. Die beiden Filmemacher waren befreundet und Powell hatte nicht nur als Setfotograf für Hitchcock gearbeitet, sondern war, eigenen Aussagen zufolge, am Drehbuch des bereits erwähnten *Blackmail* mitbeteiligt, vgl. Bertrand Tavernier: «An Interview with Michael Powell» [1968] in: David Lazar (Hg.): *Michael Powell Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2003, S. 25–43, hier: S. 30.

Affekt von der Zugehörigkeit zu einer Person abzuschneiden».⁴⁷ Wie sich auch bei Joan Copjec überprüfen lässt, steht diese Vorstellung eines sich von der Person ablösenden Affekts nicht etwa im Konflikt zur Psychoanalyse, sondern führt vielmehr Freuds und Lacans Argument von der Vershobenheit des Affekts fort.⁴⁸

Diese im Anschluss an Freud und Lacan von Deleuze beobachtete Ablösungen des Affekts äußert sich nicht zuletzt auch darin, dass der Affekt sich einer eindeutigen Rückführung auf eine Bedeutung entzieht. In einer der aufmerksamsten Stelle seines ersten Kino-Buchs schreibt Deleuze, ausgehend von der exaltierten Farbigkeit in den Filmen Vincente Minnellis:

Godards Devise „Das ist kein Blut, das ist Rot“ (*Week-end*) gilt für den ganzen Kolorismus. [...] Gewiss gibt es eine Farbsymbolik, aber sie besteht nicht in einer Entsprechung zwischen einer Farbe und einem Affekt (Grün und die Hoffnung...). Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt.⁴⁹

Film-Farbe erweist sich mithin als ganz neuer Affekt, der so sehr seinen symbolischen «Vertäuerungen entrissen» (Lacan) ist, dass er gar nicht mehr in bereits bestehende Termini zurückübersetzt werden kann. Entsprechend war es denn auch ungenau, wenn wir das Rot aus *Black Narcissus* oder das Grün aus *Tales of Hoffmann* noch als Hass, Eifersucht oder Wut zu deuten versuchen. So wie die Farben in den beschriebenen Szenen sich von den Gegenständen lösen und sich ungebündelt ausbreiten, so überschreiten sie letztlich auch die Begrifflichkeit und verweisen auf nichts als ihre eigene Erscheinung. Was wir in den Farben des Films erleben, sind nicht bekannte, sondern ganz neue Affekte, für die es außerhalb des Kino gar kein Pendant mehr

⁴⁷ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 287. Problematisch ist freilich, dass Deleuze diese Tendenz auf einen filmhistorischen Moment im Übergang vom klassischen zum post-klassischen Kino (Deleuze bezieht sich an besagter Stelle auf die *nouvelle vague*) zu fixieren versucht, wobei für ihn Hitchcock ein Regisseur des Übergangs zwischen diesen Epochen darstellt. Wie das Beispiel von Powell & Pressburger indes zeigt, lässt sich diese Tendenz bereits früher und noch während der klassischen Periode des Kinos beobachten.

⁴⁸ Vgl. Copjec: «May '68, The Emotional Month», S. 94-95. Siehe dazu auch: Angerer: *Das Begehren nach dem Affekt*, S. 124-126.

⁴⁹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 164.

gibt. Doch trifft sich diese Entdeckung mit dem, was schon Bleuler benennt, wenn er ob den unablässigen Verschiebungen des Affekts konstatiert: «Man weiß dann oft gar nicht, was der Affekt für eine Bedeutung hat.»⁵⁰ Und auch Freud wird in seinem Aufsatz «Hemmung, Symptom und Angst» über die Angst jenen bemerkenswerten Satz äußern: «Wie heißen sie [die Angst] einen Affektzustand, obwohl wir auch nicht wissen, was ein Affekt ist.»⁵¹

«Nicht wissen, was ein Affekt ist» – darin sind sich Kino und Psychoanalyse einig, nicht obwohl, sondern gerade weil sie beide unablässig mit dem Affekt zu tun haben. Das Kino indes lehrt uns, dass diese Unwissen über den Affekt weniger als eine Kapitulation, sondern gerade als Erkenntnis zu verstehen ist: Affekt ist nicht positivistisch zu fassen. Affekt ist vielmehr der Name für jenes plötzlich sich auftuende Nicht-Wissen im Subjekt selbst, Signal einer beängstigenden Begegnung mit etwas, was gerade nicht eigene Empfindung ist, sondern von außen kommende Affizierung. Im Affekt kommt das Subjekt sich selbst abhanden, verrutscht.

Verrutschungen / Misalignments

Lacan hat vom Affekt als immer schon «verrutschen» gesprochen, und wir haben zu zeigen versucht, wie sich diese Verrutschung in den virtuos verrutschen Tönen und Farben des Film zeigt. Doch warum nicht in einem letzten Schritt diese Verrutschtheit des Affekts vollends wörtlich nehmen und sie auch in jenen konkreten Verrutschungen wiedererkennen, den sogenannten «misalignments», welche Farbfilm mitunter aufweisen?

Gewiss ist aufmerksamen Betrachtern schon aufgefallen, dass Figuren und Objekte in frühen Technicolorfilmen mitunter an den Rändern wie mit einem leichten Glorienschein umgeben zu sein scheinen und ein gut Teil des visuellen Reizes dieser Filme rührt

⁵⁰ Bleuler: *Lehrbuch der Psychiatrie*, S. 27.

⁵¹ Freud: «Hemmung, Symptom und Angst», S. 162

vielleicht genau daher. Dieser zauberhafte Effekt ist indes eigentlich nur das Resultat einer Schwierigkeit bei der Filmproduktion: Im sogenannten 3-strip-Technicolor-Verfahren werden gleichzeitig drei Filmstreifen belichtet (je ein Streifen pro Grundfarbe). Von jedem dieser drei Streifen wird eine Matritze erstellt, mit denen dann die drei monochromen Versionen der Aufnahme übereinander auf den fertigen Film gedruckt werden, so dass in der Kombination ein dreifarbiges Bild entsteht. Dieses Druckverfahren und auch die Verwendung von drei verschiedenen Filmstreifen als Ausgangsmaterial birgt indes die Gefahr, dass die drei übereinander gedruckten Farbversionen nicht absolut deckungsgleich, sondern mitunter leicht verschoben, «misaligned» sind. Winzige Abweichungen zwischen den drei Aufnahmen, bzw. deren Matrizen können dazu führen, dass die Objekt- und Figuren-Ränder unscharf oder mit einem leichten Lichthof versehen erscheinen, wie man das etwa zuweilen von billig gemachten Farbdrucken in Zeitschriften kennt.

Doch eignet diesen «misalignments» im Film eine ganz eigene poetische Qualität und mithin affektive Kraft. Und dies offensichtlich vollkommen unabhängig von den Intentionen der Filmemacher, was sie als Affekt-Effekte nur noch interessanter macht. Die Tonmanipulationen bei Hitchcock und Leone oder die Farbexperimente bei Michael Powell waren bewusst eingesetzte Effekte (auch wenn sich bereits hier die Filmemacher der enormen Überdeterminiertheit dieser Eingriffe wohl nicht vollends gewahr gewesen sein dürften). Die «misalignments» in Technicolorfilmen hingegen sind keine bloßen Pseudo-Defekte mehr, sondern tatsächliche Fehler, die sich bei der Filmproduktion eingeschlichen haben.

Und doch scheinen in einem Film wie etwa John M. Stahls Melodrama *Leave Her to Heaven* von 1945 diese subtilen Defekte des Filmbildes gerade in ihrer Verrutschtheit exakt zu passen, erzählt doch auch der Film die Geschichte einer Affektstörung: Es ist die Geschichte einer jungen Frau, die ob ihrer krankhaften Eifersucht alle Menschen umbringt, die ihrem Ehemann nahestehen. Der Mann, in den sie sich nur deshalb verliebt hat, weil sein Bild der Fotografie ihres verstorbenen Vaters so gleicht, muss fixiert und isoliert werden – so wie

ihn die starre Fotografie zeigt.⁵² Was ihn an anderen Beziehungen umgibt, wird gekappt: den gelähmten Bruder des Gatten lässt sie kaltblütig im See ertrinken, und selbst das noch ungeborene Kind in ihrem Leib wird sie mit einem Sturz von der Treppe töten, aus lauter Angst, das Kind könnte dereinst die schrecklich-perfekte Zweisamkeit stören. Am Ende wird die Frau gar sich selber umbringen, nur um dadurch den Gatten endgültig und für immer zu vereinnahmen. Sie werde dafür sorgen, das nichts ihr trautes Glück störe, hatte sie kurz nach der Hochzeit ihrem Mann beim Frühstück versprochen, und der Film zeigt, wie grausig wörtlich sie dieses Versprechen nimmt. Gerade weil jede Störung eliminiert wird, erweist sich das erreichte Ideal als komplett gestört.⁵³ Und diese Gestörtheit zeigt sich in der Materialität des Films selbst: So deuten schon die künstlichen Chemiefarben von Technicolor an, wie toxisch diese Idylle trauten Glücks in Wahrheit ist. Wenn in einer Szene die Frau den Geliebten überraschen will und im Swimming Pool zu ihm hintaucht, erscheint sie im Wasser als unscharfer, geisterhafter Farbfleck (Abb. 4, links). So wie die Chemiefarben sich nicht abbauen lässt, so sind auch die Affekte der Frau nicht totzukriegen, sie wirken nach, sogar noch über den Tod der Figur hinaus.⁵⁴

Dieses Wuchern aber eines irr gewordenen, aus allen Fugen geratenen Affekts zeigt sich auch und gerade in den Farb-Verrutschungen der Filmbilder. So wie die Figuren aus dem Lot sind, sind es auch ihre, von Anfang an mit feinen Farbrändern umgebenen Silhouetten. Bereits dann, wenn die beiden sich auf der nächtlichen Veranda gegenüberstehen und die Handlung noch so tut, als sei es ein Moment des Glücks, deuten die unbeabsichtigten Verrutschungen im Filmbild schon an, wie viel hier nicht stimmt. «Misaligned» ist das Bild, «misaligned» sind auch die Affekte und mithin die Figuren selbst,

⁵² Womit der Film, freilich ohne es zu wissen, Lacans Hinweis wörtlich nimmt, dass sich in der Psychose der Vater auf sein bedrohliches Bild reduziert findet. Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch III: Die Psychosen*, Weinheim: Quadriga 1997, S. 247.

⁵³ Wie Lacan in seinem späten Seminar zum Symptom ausführt, ist gerade das Ideal paranoisch. Vgl. Jacques Lacan: *Le séminaire, Livre XXIII: Le sinthome*, Paris: Seuil 2005, S. 53.

⁵⁴ Siehe dazu auch: Johannes Binotto: «Leave Her to Heaven» in Norbert Grob, Elisabeth Bronfen (Hg.): *Stilepochen des Films: Classical Hollywood*, Stuttgart: Reclam 2013, S. 285-291.

die ausschauen wie ausgeschnittene Pappfiguren (Abb. 4, rechts). Alles ist deplatziert.



Diese allein durch die Verrutschungen im Filmmaterial sich ergebende Effekt ist reiner Zufall, ein bloßer Defekt und trotzdem und gerade deswegen das ultimative Beispiel für den Affekt, welcher sich von niemandem, nicht einmal vom Regisseur mehr kontrollieren lässt.⁵⁵ Die Farbschichten des Mediums sind aus ihren Vertäuerungen gerissen und rutschen davon. Der Affekt schlägt sich als verschobener Effekt nicht nur auf den gefilmten Körpern nieder, sondern befällt endgültig auch den Körper des Filmmaterials. Von dort wiederum sticht er uns ins Auge. Und berührt uns. Der Affekt driftet. Und trifft.

⁵⁵ Was denn auch ein grundlegendes Problem der Filmrestauration aufwirft: Inwiefern ist es gerechtfertigt, bei der Filmrestauration Fehler wie diese zu eliminieren? Beseitigt man damit nicht etwas, was aus Sicht der Filmproduktion zwar ein Makel sein mag, für den Rezipienten aber gerade einen besonderen Mehrwert (*surplus-jouissance*) darstellt? Aufgrund ähnlicher Überlegungen hat unlängst auch die Filmhistorikerin Barbara Klinger dafür plädiert, bei Filmen nicht nur deren angebliche ideale Urversion zu analysieren, sondern auch die diversen, mitunter stark veränderten Versionen eines Films, wie er etwa am Fernsehen, auf VHS, DVD oder als Internet-Stream präsentiert wird, mit zu bedenken. Vgl. Barbara Klinger: «Cinema and immortality : Hollywood classics in an intermediated world» in: *SPELL. Swiss papers in English language and literature* 29 (2013), S. 17-29.